

ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンス への影響〔XVI〕15世紀フィレンツェ絵画—その6—

團 名保紀

群馬大学教育学部美術教育講座

(2007年9月12日受理)

La tomba di Arrigo VII e la sua influenza sul Rinascimento 〔XVI〕 Pittura fiorentina del Quattrocento (Parte 6)

Naoki DAN

Dipartimento di Belle Arti, Facoltà di Educazione, Università di Gunma

Maebashi, Gunma 371-8510 Japan

(Accettato il 12 settembre 2007)

SOMMARIO

L'affresco della “Trinità”, lavoro di Masaccio del 1428, eseguito prima della sua trasferta a Roma, è come nelle sue opere precedenti ricco di riflessi della Tomba di Arrigo VII di Tino. Sono raffigurati un altare contenente uno scheletro e sulla sua mensa una cappella coperta da volta a botte. Lì si trovano, dentro la nicchia, la tomba di Cristo e davanti, le figure costituenti il concetto di Santa Trinità (Dio Padre, colomba bianca e Cristo crocifisso), Maria, San Giovanni Evangelista, e poi due figure inginocchiati di committenti.

Il pianterreno della Tomba di Arrigo VII, coperto dalla volta a botte come nel caso della Trinità masacesca con cassettoni di motivo floreale, conteneva il sarcofago sostenuto da quattro mensole sulla cui fronte furono raffigiurati dodici apostoli, dato che la tomba dell'imperatore fu considerata dai pisani come quella di Cristo. Poi di sotto conteneva l'Altare di San Bartolomeo, dato che l'imperatore morì al giorno di San Bartolomeo. Sull'altare, sopra la base raffigurante di rilievo quattro evangelisti, venivano due figure stanti di condottieri-committenti, cioè Uguccione della Faggiuola e suo figlio Francesco, circondanti al centro la figura stante di San Bartolomeo. Dietro queste statue a tutto tondo, sulla parete di fondo veniva la finestra absidale apribile con la chiave, da dove proveniva la luce simboleggiante, assieme alla statua di San Bartolomeo, lo Spirito Santo.

Quindi il complesso architettonico-scultoreo dell'Altare di San Bartolomeo, nell'insieme emanava il concetto di Santa Trinità.

Il tipo iconografico adottato verticalmente da Masaccio per raffigurare la Trinità con Dio Padre, colomba bianca e Cristo crocifisso è denominabile lo stile "Trono di Grazia". Ma in genere tale iconografia rappresenta il Dio Padre assiso sul trono. Invece la Trinità di Masaccio lo rappresenta in piedi. Tale caso atipico come "Trono di Grazia" si può trovare nelle sculture della scuola di Claus Sluter intorno al 1400, e risalendo ancora indietro, alla decorazione del portale della Cattedrale di Rouen intorno al 1300. Ed a Firenze un po' prima di Masaccio, Lorenzo di Niccolò dimostrò tale scelta iconografica. Ma in tutti questi casi precedenti Dio Padre è raffigurato assai più grande di Cristo crocifisso, mentre in caso di Masaccio non ci sono differenze dimensionali tra le due figure. Tale scelta stilistica particolare, penso che derivi dalle due statue stanti a Pisa di padre e figlio, committenti della tomba imperiale pisana, significanti anche Dio Padre e Cristo figlio. La peculiarità formale della Trinità di Masaccio consiste anche nell'identità di scala tra committenti e le presenze sacre (Dio Padre, Cristo, Maria e San Giovanni). Tale aspetto, penso, derivi proprio dall'Altare di San Bartolomeo in cui le figure di committenti si incarnavano significati divini, e cioè Dio Padre e Cristo. Quindi penso che il pianterreno della Tomba di Arrigo VII munito dell'Altare di San Bartolomeo, ossia della Trinità, con i suoi vari caratteristici formali e significativi dovette influenzare sulla Trinità masacesca.

D'altronde sulla Trinità di Masaccio anche la tomba di San Ranieri nel Duomo pisano, pure di Tino, penso, dovette influenzare con la sua decorazione architettonica dei rosoni e con la rappresentazione dei committenti in ginocchio, adoranti la Trinità verticalmente raffigurata. Anche la tomba di San Ranieri fu dotata di un altare di sotto. San Ranieri vide la colomba bianca, simbolo di Spirito Santo in chiesa di San Sepolcro in Gerusalemme. E durante la sua vita spesso compì i miracoli in nome della Santa Trinità. Quindi alla sua tomba creata da Tino apparve raffigurazione di Santa Trinità accompagnata da quella di una colomba. A Masaccio, per rispecchiare il concetto di doppia cappella della chiesa di San Sepolcro all'affresco di Santa Trinità, raffigurante lo scheletro di Adamo sotto il crocifisso di Cristo, doveva essere sorta l'idea di ricorrere alla forma peculiare della tomba di San Ranieri, già testimone di quella cappella in Gerusalemme. Infatti tra le due opere esiste in comune la composizione divisa verticalmente in tre, sormontata dalla forma triangolare in cui si sottolinea la presenza trinitaria, seguita dalla parte media quadrata costituita da figure in ginocchio, e infine terminata dalla parte bassa sempre quadrata contenente la rappresentazione di cadavere.

Ma l'importanza fondamentale e la peculiarità più importante dell'affresco di Masaccio in Santa Maria Novella consistono nella sua audace e dichiarata applicazione della prospettiva lineare con unico punto di fuga prospettico esplorata da Brunelleschi verso il 1410. Il punto di fuga prospettico

cade al centro del margine della mensa dell' altare, cioè al punto centrale della linea collegante i punti di appoggio dei due committenti. Questo fatto, a mio avviso, rispecchia appunto la situazione prospettica consimile accertata al pianterreno della Tomba di Arrigo VII. Perchè se uno gettava lo sguardo al monumento pisano dalla porta principale del Duomo pisano, il punto di fuga prospettico cadeva alla figura centrale tra le tre statue sopra l'Altare di San Bartolomeo, e cioè a San Bartolomeo situato in mezzo accompagnato dalle due statue di committenti. Ma alla Trinità di Masaccio in verità Dio Padre, colomba e Cristo crocifisso non sono raffigurati secondo il punto di vista con cui il resto dell' affresco fu raffigurato. Quelle tre principali figure sacre sono state viste da un altro punto di vista, e situata nella quota alta. E in quel caso il punto di fuga prospettico cadeva quasi alla colomba bianca. Cioè l'affresco recava due diversi punti di vista e di conseguenza due diversi punti di fuga prospettici. Da questo fatto si risulta l'impressione singolare che il gruppo principale della Trinità fosse sospeso in aria tutto indipendentemente dal resto dello spazio lì rappresentato. Questa esistenza di un altro sistema prospettico applicato nella sua parte alta, pure a me sembra rispecchi il contenuto artistico della tomba imperiale pisana, perchè lì al primo piano predominava il gruppo statuario grande emanante il senso gerarchico e mostrante al centro l'imperatore assiso sul trono accompagnato simmetricamente dai suoi cortigiani. Quel gruppo grande in alto doveva essere visto meglio da lontano, diversamente dal caso di sculture al pianterreno. Quindi richiedeva preferibilmente il punto di vista alto o abbastanza lontano. Questo fatto appunto mi sembra rispecchi a quel punto di fuga prospettico alto applicato da Masaccio alla raffigurazione di Santa Trinità. Ad ogni modo il fatto di aver fatto convergere il punto di fuga prospettico proprio alla colomba bianca, e cioè a un simbolo di Spirito Santo, deriva dall' aspetto dell'Altare di San Bartolomeo in cui il punto di fuga cadde alla figura significativa lo Spirito Santo. Così da varie analisi riguardanti proprio la prospettiva, che costituiva l'infra dell' opera come Vasari lodò, si arriva alla conclusione che l'arte della Tomba di Arrigo VII era proprio la base di partenza per la Trinità di Masaccio.

A proposito del committente dell'opera masacesca, sono stati considerati Lorenzo Cardoni, Alessio Strozzi, Domenico Lenzi ecc.. Ma ora Alessandro Cecchi propone un diverso nome, e io vorrei appoggiarlo. Si tratta di Berto di Bartolomeo, valente maestro dell' Opera del Duomo di Firenze e collega di Brunelleschi, la quale tomba di famiglia esisteva vicino all'affresco di Masaccio, Il figlio di Berto si chiamava pure Bartolomeo. Penso che l'insistenza di rispecchiare il contenuto dell'Altare di San Bartolomeo sull'entità artistica della Trinità di Masaccio derivasse proprio dalla volontà del committente cioè del Maestro Berto che aveva padre e figlio di nome Bartolomeo.

L'affresco di Masaccio fu munito di un vero altare su cui fu posto un crocifisso fatto da Maso di Bartolomeo. Da tale aspetto definitivo dell'insieme, il significato dell' affresco come la pala d'

altare divenne maggiormente chiarita. E siccome la parte principale dell' affresco raffigurante la Trinità, Maria e San Giovanni è circondata dalla base, da due pilastri e dalla trabeazione, ovviamente tutti finti, l'insieme appare come la "tavola quadrata" descritta da Neri di Bicci nella sua Ricordanza. Ed a Pisa, sopra l'Altare di San Bartolomeo, esistevano la base e tre statue senza inquadratura, e dietro, la finestra quadrata, e se essi fossero stati visti da davanti, l'aspetto dell'insieme avrebbe dovuto apparire quasi come pala e più specificatamente come la "tavola quadrata" dominata dal suo singolare senso prospettico. Anche da tale considerazione si arriva alla conclusione che la diretta e dettagliata osservazione della tomba imperiale pisana fatta da Masaccio nel 1426 era fondamentale per la sua Trinità, opera chiave per la pittura rinascimentale.

1. マサッチョ作「聖三位一体」とピサの皇帝の墓

マサッチョは 1428 年に入り、フィレンツェのカルミネ教会ブランカッチ家礼拝堂壁画制作を継続する中、同市に於ける最終作、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会のフレスコ画「聖三位一体」(図 1) を作成したものと思われる (1)。1426 年の長期に渡るピサ滞在を通じとりわけ大聖堂内の皇帝ハインリッヒ七世の墓(図 1)の優れた芸術特性への理解を深め、ピサのカルミネ教会の祭壇画の力強い構築性へと有効に反映させたが、続くブランカッチ家礼拝堂壁画で豊富なピサ体験をもとに Monument 性を大規模に、そして虚飾を排し聖なるドラマの本質、真実性を人間的かつ地上的に展開して行くのであった (2)。「聖三位一体」はこうした重要な流れ全体を振り返り総括し、トスカナを離れローマへ向う直前迄のマサッチョの創作活動の集大成となる作として、より深化した精神性のもとくりひろげられ、荘厳性、崇高性の発揚のためにもルネッサンス芸術の偉大な源泉、ピサの帝墓の建築的、彫刻的特性をなおも反映させ、大胆にもその一部再現と思わしむるものを提示して行くのである。

帝墓はピサ大聖堂中央アプス部の最奥部に位置し、大がかりな三層構造、基本としての左右対称性から成立していた(図 2)。樽型天井におおわれた一階層内の奥、上方に帝墓のいわば本体的部分、持ち送りに支えられた壁面墓碑が来(図 3)、石棺の前面には十二使徒が浮彫されていた。そのことは皇帝の墓がキリストの墓としての意味を持つものであることを端的に象徴するものであった (3)。その下方の床面上に聖バルトロメオの祭壇が設置されていた。皇帝の亡くなったのは 1313 年の聖バルトロメオの日、即ち 8 月 24 日であったからである。そこには帝墓の発注者、傭兵隊長父子の像(図 5)が父なる神、子キリストとしての意味を体現しつつ左右に並んでいた。又背後の開閉自在式窓から来る光、及び中心に立つ聖バルトロメオ像(図 6)をもって聖霊を暗示し、同祭壇は聖三位一体の祭壇としての意味を発揮し、又、父と子に続く聖霊、第三の段階の到来を祈願するフィオーレのヨアキムの理念を発揚する場としても機能していた (4)。こうしたピサの帝墓のとりわけ一階層の基本的な建築・彫刻的特質、又宗教的かつ世俗的内容がかなり忠実にマサッチョの「聖三位一体」のフレスコに反映していると思われる。樽型天井におおわれた礼拝堂内奥の上方壁龕部に四つ

の持ち送りに支えられたキリストの墓があり (5)、祭壇上には父なる神、磔刑のキリスト、聖霊の鳩が示され、表現手段は異なるもののピサの帝墓に於ると同様聖三位一体の礼拝堂かつ祭壇としての意味が表わされている。又祭壇上には世俗の存在たる発注者のリアルな肖像が聖なる存在（父なる神、子キリスト、聖母、福音書記者ヨハネ）と同等のスケール、左右対称性を訴える中描かれているからである。ちなみにピサの祭壇でも子キリストを表わす十字架の形体が登場していた。しかも十字架の形体はマサッチョのフレスコ画同様 T 字型のものであった。子の傭兵隊長フランチェスコ・デッラ・ファジョーラ像の胸元 (図 5) に、ラヴェルナ山で聖フランチェスコが見た熾天使となって現れた磔刑のキリストの強烈な光が表わされ、聖痕を暗示し、聖フランチェスコ並びに子キリストをも象徴していたのである (6)。ピサの祭壇上、聖三位一体を体現する為の父と子の像は水平的、左右対称的に配置され、中心像聖バルトロメオを挟み登場したが、マサッチョの壁画 (図 1) では父、聖霊、子が垂直的に表わされている。そしてこれは聖三位一体の一表現形式たる「恩寵の御座 (玉座)」の伝統的構図にのっとるものであった。しかし通常その際父なる神が玉座に腰かける姿で表わされるのに対し (7)、マサッチョに於ては立ち姿で登場する。こうした特別の形の例としてアルプス北方の 1400 年頃のクラウド・スリューター派のもの (図 7)、又それ以前にも 1300 年頃のルーアンのもの (図 8) (8) があり、それらに準じマサッチョ以前のフィレンツェ派ではロレンフォ・ディ・ニッコロが示してもいた (図 9) (9)。ただしマサッチョの場合それら前例と決定的に違うのは父と子の大きさがほぼ等しいことである。以前の例では父なる神の大きさは子キリストに比し数倍も大きなものであった。それ故マサッチョに於て父なる神と子キリストがいずれも立ち姿、しかも同等のスケールで表わされたのはピサの聖バルトロメオの祭壇上の父なる神と子キリストを意味する傭兵隊長父子の立像の芸術実体から発したものと判断することが出来ると思われる。

ヴァザーリが精緻な線遠近法の効果を讃美し、壁をうがって礼拝堂がまさしくそこに存在するかであると述べたバラの花をモチーフとした樽型天井の格間の表現であるが、それはピサの帝墓に関して昨今私が特定することに成功した、墓本体の為のニッチの円弧を描く上縁部への石板 (図 10)、それぞれが大輪の花のモチーフを示し、墓全体がフィオーレ (花の) ヨアキムの概念により支えられていたことを象徴する見事な装飾芸術にも (10) 大いに通じている。ちなみに「聖三位一体」の図に於ける円弧を構成する格間数は一組八個で偶数であるが、これは左右対称性を強調し、アレツォ大聖堂のタルラーティ僧正の墓 (図 11) の大アーチの如くゴシック的なものとされ、ピエロ・デッラ・フランチェスカがプレーラの祭壇画 (図 12) で、又アルベルティがマントヴァの聖アンドレア教会で示す如く奇数性により、左右対称性の印象をさけ、おだやかで豊かな古典的印象を与えるルネッサンス的なものとしたのとは異なる点が在来より指摘されている (11)。ハインリッヒ七世の部下であったタルラーティ僧正の墓はシェナの彫刻家アゴスティーノ・ディ・ジョヴァンニ及びアンニョロ・ディ・ヴェントゥーラによりティエーノの芸術の影響下なされたが、タルラーティの墓に対し原型的役割を発揮したピサの帝墓という点からしても (12)、やはりそこでも左右対称性の高いなる高揚の為樽型天井の格間に偶数配列がなされていたと判断される。それがマサッチョに

対する影響となったものと思われる。デル・ブラーヴォは、マサッチョの「聖三位一体」は実際の建築空間に置かれた彫像群を見る思いがすると述べているが (13)、聖母マリアや福音書記者ヨハネにしても通堂の十字架画や磔刑像に於ける劇的表現性は避けられ、もの静かで堂々とし、まさしくピサの帝墓の建築空間内に置かれた彫刻群の特性 (図 2) を全体として発揮していると言えよう。

2. 祭壇の骸骨表現

さてプロカッチが 1951 年発見した画面祭壇部内の横たわりリアルな骸骨全身像の表現であるが (14)、そこにはエルサレムの聖墳墓教会の二重礼拝堂の概念が機能していることは否定出来まい (15)。十字架の立つゴルゴダの丘の表現内にアダム骨、通常頭蓋骨が表わされるのは 11 世紀よりのビザンチン芸術で認められるが (16)。やがてフランス・ゴシックにも導入され (17)、ピサでは既に十二世紀末のボナンノ・ピサーノのブロンズ門パネルにも登場していた (図 13) (18)。さらにはニコラ及びジョヴァンニ・ピサーノの説教壇等に於ける磔刑場面でも頭蓋骨は示されている (19)。そしてマサッチョの「聖三位一体」の描かれたサンタ・マリア・ノヴェッラ教会ではジョットが 1290 年代、テンペラの十字架パネル画の下方にゴルゴダの丘を表わす中、アダム骨の頭蓋骨の他、別部分の骨も描いており (20)、このことが二重礼拝堂の概念にのっとりキリストの十字架とその墓の下層にアダム骨の墓をマサッチョが描くに際し、より精緻なる骸骨表現へと向かわしめた可能性はあろう。

マサッチョの「聖三位一体」に於ける十字架のキリストの表現は彼が 1426 年ピサの祭壇画に示したもの (図 14) よりプロポーションが整い、ドナテッロの木十字架像 (図 15) よりブルネッレスキのサンタ・マリア・ノヴェッラ教会のそれ (図 16) に接近し、それ故より細部的に精緻ともなっている。この点からも当時マサッチョが解剖学的レアリティーの追求に関心を高めていたことは判断出来よう。それは 1423 年当時エンポリで彼が見たマゾリーノのごく簡素な頭蓋骨表現の印象 (21) から数年を経ての同テーマの芸術表現に対する想いの進展ぶりを物語るものとも考えられる。そしてその間の彼のピサ体験は又同テーマの表現法についても強い影響をもたらした筈である。ピサの皇帝の墓の祭壇がそもそも聖三位一体を体現すると同時に皮はぎの刑にあった聖人バルトロメオをまつ場であったということから、同祭壇の芸術内容を反映した聖三位一体の祭壇を表わす図をフィレンツェで描くに際し克明な人体の解剖学的表現を執り行うに至る必然性、妥当性があつたと思われ、通例の十字架の下のアダム骨の墓の表現とは異なるリアルな骸骨全身像へと向かわしめたと考えられるのである。同フレスコの祭壇部内の表現であるが、棺は前面が三分割され、それを囲み四本の小円柱が示されている。このことはピサの聖バルトロメオの祭壇が浮彫の四福音書記者像と丸彫の三立像から成立していたことの反映としても解釈出来るであろう。

骸骨表現の大いなる強調はしかしながら「聖三位一体」の図がそもそもサンタ・マリア・ノヴェッラ教会の東側墓所から堂内へのかつて存在していた入口に立つと、三廊ごしにその真向いの位置に設置されたことと無関係ではない筈であり、単なるアダム骨という意味をこえて、人々に共通す

る普遍的な死の強調、メメントモーリとしての役割を期待されていたものでもあろう。それ故「我かつて汝らの如くありき、汝らもやがて我の如くならん」と俗語で銘文を添えているのであろう(22)。又それ故まずもってその存在が遠くからも目に飛びこむべく、同フレスコ画に登場する聖俗いずれの人物表現よりも骸骨は大きく描かれたと判断されるであろう。ところでフィレンツェに於るマサッチョが見たモニュメントに於てアダムや骸骨表現を伴う死の象徴図の先例としては大聖堂内のティーノ作僧正オルソの墓の基台部(図17)があった(23)。中央にドラゴンに乗って毛皮をまとう三面の怪物「死」がおり、左右に引く弓矢の向う右群では一部白骨化した人物達が登場、又左方向の一群では法王ボニファチオ八世、僧正オルソ、皇帝ハインリッヒ七世、ダンテ等が登場していた(24)。基台部を支える持ち送り側面には「アダムとイヴの原罪」が浮彫され(図18)、又さらに下方、持ち送りのつけ根の部分には男女、即ちアダムとイヴ、ならびに両者の子供の顔が登場し、全体は原罪と死の関連性を強調するイコノグラフィーにより装飾されていた(25)。それ故フィレンツェ帰還後のマサッチョはこのモニュメントを介しても、その墓の主の生前の敵、皇帝ハインリッヒ七世の墓についての思いを深めることが出来た筈である。かくしてマサッチョはピサとフィレンツェの、ティーノという共通の作者による1300年代の代表的墓碑芸術からの影響を集大成させ、新世紀のフィレンツェの代表的墓碑芸術として「聖三位一体」のフレスコ画の内容を高めて行ったものと思われる。

だがそこでは既に1420年代前半、オルサンミケーレ教会の外壁の為にドナテッロにより立案された、アーチと円柱、矩形の額縁の枠組によるグェルフ党の新形のタベルナーコロの建築形体(図19)をとり込み(26)、又同彫刻家が1427年フィレンツェ洗礼堂内に設置したフィレンツェ初のモニュメンタルな“ヒューマニストの墓”たる前法王ヨハネ23世、バルダッサレ・コッシャの墓(図20)(27)、並びに1427年ドナテッロがピサにて制作中で、やがて海路ナポリへ送られた枢機卿リナルド・ブランカッチの墓(図21)(28)に共通する凱旋門アーチの特質が反映するのも当然であった。しかし実はこれらドナテッロによる最新モニュメントはいずれもピサの帝墓の一階層の建築、彫刻的特質から発していたものなのでもある(29)。

3. ドナテッロ作最新モニュメントからの「聖三位一体」への影響

1419年フィレンツェで枢機卿として死去したバルダッサレ・コッシャはかつて1406年、フィレンツェ・ピサ戦の終結時、ピサに人質としてフィレンツェ側より送られたコシモ・ディ・メディチのピサに於ける後見人であった。ピサ公会議(1409年)の立て役者であり、そこで法王となった人物にふさわしい墓として、コシモ自らがかつてピサで見た帝墓の壮麗さを反映すべくドナテッロ及びミクロツォに格別の示唆を与え作らせたものと考えられる(図20)(30)。1427年完成した同墓はもともと洗礼堂内に存在していた二本の太い柱に挟まれる形で展開し、その上方部をアーチ型で冠することによって凱旋門的形体を象徴し、この点、ピサの帝墓一階層の建築特質を反映している。そしてピサの同所の芸術内容のさらなる反映として基台上には三つの立像(神学上の三徳の擬人

像)、その上の四個の持ち送りに支えられた石棺、そこに乗る金色に輝く横臥像を読みとることが出来る。ピサの皇帝の横臥像(図3)も、ブロンズではないが大理石像で、そこに豊かな塗金が施されていた。一方、上方のアーチ内に施された「聖母子」のレリーフは帝墓の最上層たる第三層に存在した聖母子像を反響させたものと理解出来るのである。

又コッシャの墓では三立像の上、石棺を支える持ち送りに挟まれた三空間にそれぞれ楕型の紋章、即ち左右にコッシャ家の、中央に二つの鍵を交差させた教会の、が表され、左は法王の三重冠、右は枢機卿の平たい帽子、中央はやはり法王の三重冠のモチーフで冠されている。この点はピサの聖バルトロメオの祭壇上で左右に傭兵隊長父子が、中央に聖バルトロメオが登場していたことを反映したと解釈出来る。尚中央部に鍵のモチーフを展開していることであるが、ピサの聖バルトロメオの祭壇奥には鍵により開閉が可能となる窓が存在していたこと(図2)(31)を反映したとも解釈出来る。

さて1427年死去したリナルド・ブランカッチ枢機卿の墓(図21)は生前より企画され、ピサにて1427年中大部分が作成され、翌年には完成するが(32)、円柱及び円弧よりなる堂々たる凱旋門型式を整える中、石棺を支える三体の丸彫擬人像が登場、石棺面の左右にブランカッチ家の家紋及び平たい帽子が表わされ、帝墓一階層祭壇上の三立像、その中の左右の傭兵隊長父子像の存在をやはり反映するものとなっているのである。

そしてドナテッロにより1427年推し進められていた二つのルネッサンスの“ヒューマニストの墓”から来る友人マサッチョの1428年作「聖三位一体」への影響として、円柱と円弧から成る堂々たる凱旋門的アーチをまず見極められるのであるが、その他個別的影響として以下の点を強調することが出来る。即ちコッシャの墓の石棺及び横臥像の背後の壁面が三分割される形状が、フレスコ画に於る聖母と福音書記者ヨハネに挟まれた奥の壁面の三分割の形状に反映するという点。又ブランカッチの墓の円弧の外部、左右のヘリの空間内の円型モチーフがマサッチョのフレスコの同様部位の同様モチーフへと反映する点である。ちなみに1420年代ドナテッロ芸術とマサッチョ作「聖三位一体」の共通性については、フレスコ画の聖ヨハネの立ち姿が、オルサンミケーレのグエルフ党のタベルナーコロに設置したブロンズ、トゥールーズの聖ルイ像(図22)の豊かで重厚な衣の表現、その光と影、明暗の対比にあい通じるものがあることから認識することが出来るであろう(33)。

4. 「聖三位一体」とピサのミニアチュール「ヴァッケッタ・ピサーナ」の関係

さてフランス起源の美術的表現「三人の死者と三人の生者の邂逅」のトスカナに於けるモニュメンタルなフレスコ画としては、ピサのカンポサントにブッフアルマッコにより描かれた「死の勝利」の左端場面(図23)が極だっている(34)。三人の死者のうち一体は完全に白骨化した全身横臥像として棺の中に登場しているが、死者達を見る騎乗する人物としてはピサの聖バルトロメオの祭壇に登場した傭兵隊長ウグッチョーネ・デッラ・ファジョーラ自身もいとされ(35)、マサッチョの克

明な死体表現がピサ芸術、そして帝墓と強いつながりを持つことを示唆するものとなるのである。1300年代フィレンツェの祭壇画ではダッディ（図24）やカセンティーノ等のもの（36）が聖母マリアの表現を伴うなか、生と死の対比の性格を強め、「三人の死者と三人の生者」のテーマを展開するが、通常死への警告のメッセージはカンポサントに於けると同様隠遁者が巻紙で示していた。やがて単体で横たわる骸骨表現をジョヴァンニ・デル・ビオンドは聖母子画下方（図25）でなし（37）、この点マサッチョ作の骸骨像がアダムを意味し、かつ単体で表わされる死一般の象徴像として描かれる先例として注目されるのであるが、しかしそこにも未だ隠遁者は描かれていた。一方マサッチョの作の如く死骸が隠遁者なく直接語るという表現はフランス流のものであり（38）、ここでは国際ゴシックの流れから来る15世紀初頭フィレンツェ芸術に於けるフランス的表現の具体例として評価出来ると思われる。その点やはりフランス起源の立てる父なる神の姿を表現した「恩寵の御座」の例外的形式が、マサッチョ以前にロレンツォ・ディ・ニッコロにより採用されていた（図9）ことを想起させられるのである。

しかしマサッチョが聖母子の登場しない聖三位一体図の下方に死の象徴像を表現することに直接的に影響を与えたと思われる重要作品がピサの1360年代に制作されているのである。そしてその芸術内容はピサの帝墓の存在なしには成立し得ない筈のものでもあったのである（39）。

現在ピサの聖マッテオ美術館に収められ、1970年にジジェッタ・ダッリ・レーゴリにより研究された羊皮紙に描かれたヴァッケッタ・ピサーナと呼ばれるミニアチュール（図26）はピサの慈善事業院の設立趣旨を述べた書という内容を示している（40）。1053年創設とされ、聖三位一体をあがめつつ跪く12名の創設者が、それぞれ基金を入れた皮の袋を持ち表わされている。趣意書がその下方、公証人により広げられ示される中、右側には八名の証人、左側には公証人と執行人計八名が腰かけている（41）。「恩寵の御座」の形式で表わされる聖三位一体を囲んでは四福音書記者の象徴、さらにそれらを取り囲み八熾天使が舞っている。頂上には太陽が、最下方には頭蓋骨が示されている。父なる神のかぶる冠はピサの帝墓第二層中央の皇帝座像（図4）が示していたものの再現と思われる（42）。又その手のポーズは通常の「恩寵の御座」の父なる神とは異り十字架を支えず、右手を挙げ祝福し、左手で真理の書をかかえる。この点帝墓第二層の主座像が示す右手のポーズ（図4）、並びに帝墓のさらに上のチェブーエ原図のモザイク「審判のキリスト」の左手のポーズ（図27）に連るものと考えられよう。帝墓一階層の聖バルトロメオの祭壇では聖三位一体を示す三立像を支える基台部に浮彫で四福音書記者像が表わされていたが、ミニアチュールの聖三位一体を囲む四福音書記者の象徴の表現に連なったと思われる。そして帝墓では上方に十二使徒を浮彫した石棺が登場したがこの点は羊皮紙では跪く十二名の創立者の数に呼応しているのである。又玉座上に君臨する父なる神を中心として半円状に弧を描く熾天使の構図、これらは帝墓第二層の建築と彫刻の基本特質を反映している。又下方に広げられた趣意書のへりの形も円弧状に展開し、同層には俗人がリアルな肖像性を持ち表わされることから、さらに骸骨の表現を伴うことからやはり帝墓一階層の建築、彫刻内容が反映しているものと判断される。最頂部の太陽の表現は小さいが一段と突出した独立した層

を形式し、総じて縦長の羊皮紙は垂直的に三つに重なる層から形成されていると見なされる。こうした点大がかりな三層構造からなるピサの帝墓の建築特性を基本的に反映したものと考えられるのである。

だが実はヴァッケッタ・ピサーナに於てはピサ大聖堂内のティーノのもう一つの重要墓碑芸術、上下両層から成る石板の浮彫、聖ラニエリの墓（図 28）から来る影響を認めることも出来るのである。石板上層の中心軸に於ては上から父なる神の手、鳩、玉座上の聖母子が表わされ、聖三位一体の概念が支配している。その左右には跪く人物が登場し、聖三位一体に祈りを捧げている。大聖堂造営局長官とピサの代表的市民、公証人マルコ・シッキの肖像であり、後者は同墓の改修事業への寄進者であった（43）。さらに熾天使が左右の端を占めている。いずれにせよ上下方向に展開し鳩の表現をとり込んだ聖三位一体の図像展開、それに対し左右で跪く人物、寄進者の肖像性、熾天使の登場、上方がピラミッド的形体で締めくくられる全体の形状、これらに於て聖ラニエリの墓とヴァッケッタ・ピサーナは大いに共通しているのである。

かくして聖ラニエリの墓と帝墓というピサ大聖堂内のティーノ・ディ・カマイーノの二つの重要墓碑芸術の骨子により支えられるこの魅力的なミニアチュール作品は、マサッチョ作「聖三位一体」が上下方向に展開する「恩寵の御座」の三位一体表現下方にアダムの骨、死の象徴たる骸骨を強調することに、そしてそのすぐ上に文章が記添されることに、又主構図の左右下方に、紹介者なく跪く人物が配され、聖三位一体に対し祈る姿がとられることにに対し具体的に影響を与えたものと思われるのである。

同ミニアチュールは 1360 年代のオルカンニャ及びナルド・ディ・チョーネ兄弟の流れに通じる作家のものとダッリ・レーゴリは判断し（44）、比較としてフィレンツェのアカデミア美術館蔵の 1365 年、ナルド作「聖三位一体」（図 30）、その通常の「恩寵の御座」の聖三位一体図にはない特殊性、即ちピサのミニアチュール同様父なる神が十字架を持たず、右手は祝福をポーズし、左手で書物をもつ姿について強調した（45）。ちなみに兄オルカンニャのサンタ・マリア・ノヴェッラ教会内ストロツィ家祭壇画（パーラ・ストロツィ）（図 31）の主構図は中央の聖三位一体に祈る左右の跪く人物であり（46）、ミニアチュールにも通じている。その際父なる神・子キリストは同体で表わされ、ピサの帝墓の皇帝座像のいかめしい正面性、そして帝冠の豪華さが反映されてもいた。私は既にオルカンニャの同作にしてもナルドの 1365 年の「聖三位一体」にしてもピサの帝墓よりの影響を強調していたが（47）、とりわけパーラ・ストロツィに於てはピサを良く知る神学者である発注者ピエロ・ストロツィから来る直接的指示のもとそこにピサ芸術から影響が大いにとりこまれた点を指摘しておいた（48）。そして同パーラでは紹介者の守護聖人を介して祈り跪く人物が左右に登場し「聖なる会話（サークラコンヴェルザツィオーネ）」の性格を訴えていたが、この点やはり、聖ラニエリの墓の同様内容をも色濃く反映していたものと考えられるのである。それ故マサッチョがフィレンツェで見ることの出来たオルカンニャ及びチョーニ派の芸術を通じてピサ大聖堂内のティーノの二作を反映する動向がヴァッケッタ・ピサーナを介し得られたもの同様に加速され得たと考え

られるのである。

5. マサッチョ作「聖三位一体」と聖ラニエリの墓との関係

ではここでこれ迄挙げた作品例を通じて、そして無論直接的にピサでの聖ラニエリの墓自身の観察からもマサッチョの「聖三位一体」に対し繰りひろげられた同モニュメントの影響なるものを抽出してみることとしよう。

聖ラニエリの墓(図28)のピラミッド状に展開する主パネルの中央では上から父なる神の手に続き聖霊の鳩、そして玉座上の聖母子が表わされ、マサッチョの絵画主構図の如く聖霊の白い鳩を含み垂直的に聖三位一体の概念が支配する。その左右両側下方には両作品とも跪き祈る人物が登場する。聖ラニエリは生前水を用い多くの奇跡を起したことから水の聖者と呼ばれたが、パンを用いても奇跡をなし、その際聖三位一体の名をと覚えて行ったことから墓には聖三位一体の概念の表出がなされたものと思われる(49)。それ故正三角形構図が強調されたが又そこで特に鳩の図示化を含む同概念の表現としているのはパレスティナ滞在中、エルサレムの聖墳墓教会内で聖霊の象徴たる白い鳩を幻視したことから来るものと判断される(50)。マサッチョの「聖三位一体」の全体が上方にキリストの墓、下方にアダム(イヴ)の墓の表現を含み、エルサレムの聖墳墓教会の二重礼拝堂の概念を表出せんとしたこと、実際現地を見た聖ラニエリというピサの聖者への関心が喚起させられ、ピサ大聖堂内の同墓から来る芸術的影響を受容する可能性が高まったものと考えられる。そしてマサッチョの壁画で聖三位一体がバラの花をモチーフとする格間天井によりおおわれる点には、ピサの聖人の墓の主パネルで、聖三位一体がバラの大輪の花の連なるモチーフにより左右縁どられていることから来る影響と考えることも出来る筈である。ここでマサッチョは1426年のピサ祭壇画で中央の聖母子の玉座に、聖ラニエリの墓のまさしくバラの花の装飾モチーフを反映させていたということ(51)も格別想起させられるのである。

さらに構図的に精緻に両作品を比較してみよう。マサッチョの壁画に於て十字架上のキリストの足先に接し、左右の跪く人物の頭部をつなぐ直線を底辺とし、父なる神の両手に触れ全身を包み込む正三角形が描かれよう(図29)。その正三角形は父なる神の手、鳩、キリストの顔を含み込むピサの聖人の墓に於ける正三角形的部位の反映と見極められる(図28)。その下に跪く左右の人物像を含む長方形的部位が来るが、フィレンツェではそれは左右の跪く人物により組立てられるやはり長方形的空間に反映する(図29)。その下方にフィレンツェでは祭壇部が来、ピサでは石棺部が来る。いずれも長方形的空間でピサでは四本の小角柱が三つのパネルを区分し、フィレンツェでは三つのパネルで示される棺が四つの小円柱に守られる展開となるのである。ピサの石棺前面の右パネルでは聖ラニエリの遺骸が新設の墓に収め直される場面が繰り広げられるが、それは必然白骨化されたものを想起させ、マサッチョに石棺上の仔細な骸骨表現をとらせる契機を与えたものと考えられるのではなかろうか(52)。以上の分析からしてもマサッチョ作「聖三位一体」は皇帝ハインリッヒ七世の墓の他、ピサ大聖堂のティーノによるもう一つの重要墓碑芸術、聖ラニエリの墓から来る影響を

も色濃く発揮したと結論づけることが出来るであろう。

6. 「聖三位一体」の遠近法と皇帝ハインリッヒ七世の墓

だが一体「聖三位一体」(図1)の美術史上の最大の意義はブルネッレスキが洗礼堂前広場の図で1410年頃示した科学的遠近法、左右対称性を強調の一点透視図(図32)(53)をモニュメンタルな絵画でまさしくプロパガンダ的に展開したことにある筈である。それ故にもヴァザーリは壁にうがたれた礼拝堂が出現したと賞讃したのであろう。天井の格間のおりなせる平行線群をたどって行くと消失点は祭壇のテーブルのへりの中央部位におち、それは175センチの高さの部位で、視心を示すものである。画面からの視距離は7メートル程と計算されている(54)。その視心は祭壇上の左右の跪く人物が位置する基底面の中央に位置し、このことこそ「聖三位一体」がピサの帝墓芸術からこうむった重要な影響の中でも特筆すべきものと言い得よう。何故ならピサ大聖堂内の帝墓一階層内の窓を前方中央から見ると、遠近法の平行線群の消失点がバルトロメオの祭壇上の三立像のうち、左右の傭兵隊長父子像に囲まれた中央像、聖バルトロメオ像(図6)上に落ちるのを見たからである(55)一方マサッチョ作「聖三位一体」では父なる神も十字架のキリストも175センチの視高から見上げられたものとしては描かれていない。画面には祭壇のテーブルのへりの中心に落ちるものとは異なるもう一つの視心があり、それは父なる神の顔と子キリストの顔の間にある聖霊の鳩に落ちると考えることが出来る(56)。それ故同図内上方部には聖三位一体という重要な宗教的意味を発揮する独立した一群が、現実の四囲の空間性を離れ、あたかも空中浮遊するかの如き印象をもたらしめているのである。画面に対するこの上下二つの視心、それは又上下二つの視点の存在を意味するが、今一つの視心が聖霊の表現に落ちること自体はこれ又ピサの聖バルトロメオの祭壇を正面前方から見た時、まさにその遠近法の視心が聖霊を意味した聖バルトロメオ像に落ちていた点を反映することとして了解されるのである。そしてピサの帝墓はそもそも前方遠い距離から見はるかされることを前提として二階層の大型の群像(図4)が設置されていたのも事実であろう。こうした点マサッチョの聖三位一体を表わす三主像がもう一つの高い視点、それ故床面上では視距離7メートルより遠くからの視点を期待されて表現されたことにも合致するものと思われるのである。つまりはピサの帝墓の第二層には一階層の芸術内容と決別した、皇帝座像を中心とする廷臣群像という独立したヒエラルキー性を強調する巨像群が、それ故本来異なる視点から眺められるべき一群が存在していたことを象徴するものとして「聖三位一体」の図の上方聖なる存在にマサッチョは別なる高い、ないし遠い視点による遠近法構図を展開させたと解釈出来ると思われるのである。

かくして同フレスコ画最大の魅力であり特性たる科学的遠近法の採用であるが、その実体の具体的分析によっても、何よりピサの帝墓芸術から来るものがその骨子を形成していたということを認識させられるのである。

7. マサッチョ作「聖三位一体」の発注者

ではここで見事な肖像性により跪く一組の人物像として描かれた夫妻が果して誰なのか(図1)についての考察へと移ろう。これ迄同フレスコ画の発注者として1423年から26年迄のサンタ・マリア・ノヴェッラ修道院長ロレンツォ・カルドーニ(57)、カルドーニを引きついだ修道院長でギベルティやブルネッレスキと親交のあったアレッシオ・ストロツィ(58)、フレスコ画の近くに墓の実在したドメニコ・レンツィ等の名が挙げられ(59)、特に彼の姿が画面の祭壇上跪く姿でその妻ともども描かれているとしばしば考えられて来た(60)。しかしごく最近アレッサンドロ・チェッキは壁画近くにその家系の墓が16世紀迄存在し、同世紀に於て子孫たるデル・バンデライオ家の者が聖三位一体の祭壇で先祖の為の供養を続けていたことの明らかになったベルト・ディ・バルトロメオなるマエストロ、15世紀前半大聖堂造営局関係の仕事でブルネッレスキのかたわら活躍した有能な建築職が壁画の発注者であり、そこにはベルト夫妻が描かれているとの新説を発表した(61)。ベルトの長男はバルトロメオと言い、父もバルトロメオという名であった。建築の専門家ベルトはピサの聖バルトロメオの祭壇周辺の建築・彫刻特質、そして神学的内容を反映し、持ち送りに支えられた壁画墓碑及び聖三位一体の祭壇を構造的にも近似のものとして内包する礼拝堂が先祖の墓近くに描かれるのを望み、遠近法の大家、もともとピサの帝墓を良く知る友人ブルネッレスキの示唆をもあおぎ、マサッチョにあたかも壁をうがつかが如くフレスコ画化することを要請したものと思われる。マサッチョ作「聖三位一体」の発注者を、自らの父と子がまさにバルトロメオという名を持つ人物と特定することにより、何故フィレンツェ帰還後のマサッチョの同市に於る最終作品が、明らかにピサの帝墓、とりわけその聖バルトロメオの祭壇周辺部分を大胆にも、いわば直接的に反映する展開となったのか、その間の事情が理解され、又そこから発して数々の芸術上の質の高揚に具体的につながって行ったという流れの全体が明快なものになると思われる。それはベルトという発注者自らの強い技術家的、職業人的専門性、その自負から来る優れた芸術制作への情熱、それに発する恐らく作品への一部直接介入、又ブルネッレスキ等との豊かな交友関係によっても質的、内容的に高まるものが機能したという点等を認識させてくれるのではあるまいか(62)。他方同作は高い神学的基盤の上になされたものであり、恐らくベルト・ディ・バルトロメオ個人の家系の為の祭壇画としてのみ作成されたのではなく、東側墓地から堂内へ入る今ではふさがれてしまった門から見はるかすべきモニュメントとして万人の為に意図されたものでもあった筈である。その点ヨアンニデスも述べる如く、直接の発注者以外にも神学者アレッシオ・ストロツィの見解の強固なる介入を伴うものであったろうことを我々はやはり認識すべきと思われる(63)。

8. ブッジャーノ作カルディーニ礼拝堂へのマサッチョ作「聖三位一体」の影響

さてサンタ・マリア・ノヴェッラ教会内マサッチョ作「聖三位一体」はやがてブルネッレスキが養子とした。同壁画のごく近くの堂内の柱に説教壇を1440年代に制作したアンドレア・カヴァルカンティ、通称ブッジャーノによるベッシャの聖フランチェスコ教会内カルディーニ家礼拝堂(図33)

で、その三次元的再現と思わしむる展開を見ることとなる (64)。同礼拝堂は三つのカンパータ (65)、三段の基台の上に乗る祭壇 (66)、床面の墓の円形のふたを囲む三重の円環 (図 34) (67)、その奥の十字架上のキリストの幅及び背丈が三ブラッチャであること (68) 等により示される如く、又奥の壁面に設けられたトンドに明記される如く、聖三位一体に捧げられていた (69)。マサッチョの描いた礼拝堂に似て樽型天井の下、祭壇と墓、そして十字架が現実立体空間内に表わされ、左右に跪く寄進者の肖像が壁面にフレスコ画化されている。祭壇の下方奥の床面上、十字架の足元のゴルゴダの丘の表現内にアダムの頭蓋骨が大理石で立体的に表わされ (図 35)、この点もマサッチョの「聖三位一体」の死体表現のレアリティー追求からの影響として読みとることが出来るのである (70)。さて十字架の奥の壁面には 1451 年の年記を伴うトンド内に、ジョヴァンニ及びアントニオ・カルディーニ兄弟が亡き父ベルトの魂の安泰の為、聖三位一体に祈りをささげるとの銘文がしるされ、それを挟んで両寄進者がそれぞれの守護聖者に紹介され跪く姿で表わされている。聖三位一体に捧げられた祭壇を持ちその奥に墓、さらに上方左右に寄進者の肖像が登場、そしてキリストの死を象徴する十字架が表された樽型天井におおわれたその空間にはやはりピサの皇帝の墓第一層に発するものが大いにある。実は 1364 年ピサとフィレンツェの終戦和議が同教会でとり行われ (71)、それ以来同教会にはピサ、フィレンツェの二都市への、又平和への意識が常に存在していた。そうした点「アウグストゥスの平和の祭壇」の反映たるピサの帝墓芸術には特別の関心が注がれていたものと思われる (72)。又同教会にはボナヴェントゥーラ・ベルリングェーリにより聖フランチェスコの死後から近く、1235 年に描かれた“最も忠実な聖フランチェスコの肖像”といわれるもの (73) がある中、日頃からピサの帝墓一階層祭壇上に存在するフランチェスコ・デッラ・ファジョーラ：聖フランチェスコ：子キリストのトリプルイメージの立像に対する関心も高いものがあったと思われる。これらからしても両寄進者はピサの帝墓芸術から来る要素を新設礼拝堂で意識的に展開させんと欲したと思われるが、ピサの帝墓にはなく、マサッチョの「聖三位一体」に於ても表わされなかった又別のピサの芸術性の強調として聖ラニエリの墓から発するもの、即ち聖人に紹介される跪く寄進者が左右に登場するということがある。そして祭壇の奥の床面装飾、大きな正方形に内接する三重円環に囲まれた大理石製の円型の墓のフタ (図 34) に関しては三位一体及び四福音書記者、そして死を象徴しており、これ又ピサの帝墓一階層の祭壇芸術及びその上方の石棺の存在を象徴していると判断されるが、かつてティエノが皇帝ハインリッヒによりもたらされる新時代、愛と自由と友情満てる人類史に於ける第三の段階、聖霊の段階到来の象徴としてピサ大聖堂内に 1312 年完成した洗礼盤の平面図が正三角形を強調しつつ類似の円心円により囲まれ、その中央から円柱が上方に延びてまさしく新生命を象徴していたことから来るユニークな展開としても (74) 今見定められると思われ、これ又カルディーニ礼拝堂の発注者達により大変密になされたピサ大聖堂の芸術に対する分析、その応用について物語るものと思われる。

マサッチョの芸術の豊かな統一性に比べカルディーニ礼拝堂のそれは多様な要素の混在、不統一の印象のそしりをともすれば今日迄受けて来た (75)。しかし一見不統一感を印象づける点は、フィ

レンツェのマサッチョのフレスコ画の根本的特質、そのピサ性なるものを一層普延し、発注者からの要請も高まる中、そこに新たな豊かな表現の可能性を追求せんとした大いなる意志によるものであり、それはそれなりに尊重するべきであるという面も認めて行かなければならないであろう。いずれにせよカルディーニ礼拝堂の新視点による分析を通じその芸術実体をより具体的に認識することにより、マサッチョの「聖三位一体」のピサ芸術性、とりわけ帝墓芸術への依存度の強さにつき我々はあらためて認識して行くことになる筈である。

9. パーラそしてターヴォラ・クアドラータとしての「聖三位一体」

ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓一階層は帝墓であると同時に下方に祭壇を内包し、又その奥には窓を持ち強固な三次元的構築性からなる礼拝堂としての性格を発揮していた。窓は鍵により開けられる矩形の観音扉式のものであった(図2)(76)。それ故祭壇の実際のテーブル上に乗る、四福音書記者像を浮彫でその前面に示した基台部、その上の三体の丸彫立像、そして奥の窓、これら全体で成立する空間は前方向から見ると一種の祭壇画、しかもゴシック的多翼画ではなく、個別の仕切りで区分けされない、パーラとして印象づけられていたと言い得よう。その際それは全体が矩形の形式により貫かれるパーラの進んだ形式、ネーリ・ディビッチがその「備忘録」の中で強調したルネッサンス期に確立する「四角い絵画」(ターヴォラ・クワドラータ)の形式(77)を既に予告するものとしても見てとれた筈である。

一方マサッチョの「聖三位一体」は祭壇の上に礼拝堂が乗り、しかもその祭壇のテーブル上に寄進者が乗るものとして描かれ、これは二重礼拝堂の概念を表すものとしては説得力を持つものであったが現実には存在し得ない世界が描かれていたのも事実である。描かれているテーブル上のフレスコ画の本体的部分、「聖三位一体図」が、描かれた祭壇部との関係で正合性を発揮するには、それが「聖なる会話」(サークラ・コンヴェルザツィオーネ)を展開するパーラ、そして「ターヴォラ・クワドラータ」として描かれていたということを理解し認識するべきであろう。実はマサッチョによる壁画の完成後、しばらくして、その前面に実際の、ヴァザーリも見、証言した祭壇が設けられ、マゾ・ディ・バルトロメオ作の木彫十字架像がそこに置かれたが(78)、このことはマサッチョの「聖三位一体」の祭壇画、パーラとしての性格をより具体的に明らかならしめるものとなった筈である。こう見て来ると「聖三位一体」は「聖なる会話」を展開するパーラであり、しかも全体が縦長の矩形で基段、角柱、エンタブラチャにより仕切られていることからターヴォラ・クワドラータを先取りしていると結論づけられ、続くフラ・アンジェリコやフィリッポ・リッピ、ピエロ・デッラ・フランチェスカ(図12)等による本格ルネッサンス絵画の祭壇画に多大の影響を及ぼしたことが明らかになるのである。

そしてターヴォラ・クアドラータの祭壇画成立への、それ故マサッチョの「聖三位一体」成立への重要な起点として実はピサの帝墓一階層、聖バルトロメオの祭壇周辺の芸術が存在していた訳であり、こうしたマサッチョ絵画の前衛性の実体、科学的遠近法絵画の本格的推進や聖俗の一致、そ

のヤヌスの展開、肖像レアリズム等をも含む総体に対しハインリッヒ七世の墓が与えた大いなる影響について今後とも正当に評価して行くべきと思われるのである。

〔注〕

- 1) M. Salmi, *Masaccio*, Milano 1948, p.155 (1427-28 年制作とする)
L. Berti, *Masaccio*, Firenze 1988, p.192 (1427-28 年制作とする)
- 2) 團 名保紀、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XV〕15 世紀フィレンツェ絵画—その 5—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 42, 2007, pp.50-58
- 3) 同筆者、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔I〕14、15 世紀フィレンツェ、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 28, 1993, pp.35, 37
同筆者、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔III〕14 世紀ピサ、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 30, 1995, p.40
- 4) 同筆者、前出紀要 1993, pp.35-36, 37-38
- 5) N. Dan, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento*, Firenze 1983, p.55
團 名保紀、前出紀要 1993, p.48
- 6) 同筆者、同上、p.36
同筆者、前出紀要 1995, pp.30-32
- 7) G. Dalli Regoli, *La Vacchetta Pisana*, in “Critica d’Arte” Anno XVII fascicolo 114, 1970, pp.55, 69-70 n.60
- 8) デイジョン近郊のジャンリの教会のクラウド・スリユーター派のもの (1389~1405): E. Hertlein, *Masaccios Trinität*, Firenze 1979, p.85, Abb.43
同形体のスリユーター派のものに関しては: K. Morand, *Claus Sluter artist at the court of Burgundy*, London 1991, pp.326-329
ルーアン大聖堂北翼廊の入口門上「聖三位一体」(1290—1310 年に制作) の石製彫刻: P. Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes 1959, p.182, Pl. CL n.319
- 9) グリーンヴィルのボブジョーンズ大学 (南カロライナ州) 所蔵のロレンツォ・ディ・ニッコロ作「聖三位一体」:
U. Schlegel, *Observation on Masaccio's Trinity fresco in Santa Maria Novella*, in “The Art Bulletin” XLV, 1963, p.27 fig.8
ミラード・ミース、ペスト後のイタリア絵画 (中森義宗訳)、中央大学出版部, 1978 年, p.267 n.57
- 10) 團 名保紀、ティエノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔II〕最新発見作を踏まえ、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 29, 1994, pp.26-38
- 11) L. Berti, *Masaccio*, Milano 1964, pp.111-112
グレン・アンドレス、ジョン・ハニサク、リチャード・ターナー、フィレンツェの美術上巻 (佐々木英也、森田義之ほか訳)、日本放送出版協会, 1991 年, p.487
F.P.Di Teodoro, *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca*, Milano 1996, p.48 segg.
佐々木英也、マザッチョ、東京大学出版会, 2001 年, p.304
- 12) N. Dan, op. cit., p.37 e seg.
團 名保紀、前出紀要 1993, p.34

- 13) C. Del Bravo, *Nicchia con crocifisso e statue*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Firenze 1978, II, pp.131-2
- 14) U. Procacci, *Tutta la pittura di Masaccio*, (3ª ediz. aggiornata), Milano 1956, p.16
L. Berti, *L'opera completa di Masaccio*, Milano 1968, p.97
- 15) Ch. De Tolnay, *Renaissance d'une fresque*, in "L' Oeil" 37, 1958, p.39
U. Schlegel, *Observations on Masaccio's Trinity fresco in Santa Maria Novella* cit., p.26 segg.
P. Joannides, *Masaccio and Masolino A Complete Catalogue*, London 1993, p.358
- 16) P. Thoby, op. cit., N°-95, 100, 102, 103, 104, 115, 124, 125 (ミニアテュール、七宝、象牙、モザイク)
- 17) 藤本康雄、ヴィラルー・ド・オスクールの画帖に関する研究、中央公論美術出版、1991、図版4：この十字架の下
の頭蓋骨の表現は後世の描き込みと考えられている。参照同書、pp.30, 238 n.21
しかしフランス・ゴシックでもアダムの頭蓋骨の表現を磔刑のキリストの下に伴うものは存在する。事例：ブザンソンの市立図書館蔵13世紀の写本 Psautier du Bonmont (P. Thoby, op. cit., N.214)
- 18) P. Thoby, op. cit., N.187, p.117
- 19) Ibid., pp.153, 154 (ニコラ・ピサ及びシエナの説教壇)
G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941, p.165 seg. Tav.130
(ニコラ派のルッカ・聖マルティノ教会の浮彫「十字架降下」)
E. Carli, *Giovanni Pisano*, Pisa 1977, Fig.101, (ジョヴァンニ・ピサーノ作ピストイア説教壇の“磔刑”のパネル)
- 20) M. Seidel, *《Il crocifisso grande che fece Giotto》 Problemi stilistici* in *Giotto La Croce di Santa Maria Novella*
(a cura di Marco Ciatti e Max Seidel), Firenze 2001, pp.69-70, figg.23, 25
- 21) 團 名保紀、前出紀要 2007, p.50
- 22) 東側墓所から堂内に入るかつて存在していた扉を光源としても「聖三位一体」が描かれている点について：オル
ネッラ・カザツツァ、マサッチョ (松浦弘明訳)、東京書籍 1994, p.73
壁画が扉の真正面であったことについて：J.T. Spike, *Masaccio*, Milano 2002, p.198
骸骨表現と銘文とメモリーの性格の関連について：P. Joannides. op. cit., p.358
- 23) N. Dan, *Intorno alla tomba d' Orso di Tino di Camaino*, in "Annuario, Istituto Giapponese di Cultura in Roma"
XIV, 1977-78, pp.73-75
- 24) Ibid., pp.73-74
- 25) Ibid., pp.57, 74-75
N. Dan, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento* cit., p.82, n.78
- 26) W. Bode, *Donatello als architekt und decorator*, in "Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen" 1901, p.
28
C. De Fabriczy, *Ancora del tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Orsanmichele*, in "L'Arte" 1902, pp.47, 337
-8
M. Salmi, op. cit., p.194
E. Hertlein, op. cit., p.38 segg.
團 名保紀、イタリア都市の歴史的・文化的景観—フィレンツェとピサのつながり—中編：オルサンミケーレを
中心に、芸術文化 10, 2005, p.26 又全体を基段、角柱、エンタブラチュアで四角く額状に囲んでいる点がマサッ
チョに影響している。

- 27) E. Hertlein, op. cit., p.34 segg.
P. Joannides, op. cit., p.360
- 28) E. Hertlein, op. cit., p.36 segg.
- 29) N. Dan, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento* cit., pp.54, 56, 57
オルサンミケーレのタベルナーコロにつき：團名保紀、イタリア都市の……cit., pp.16, 26, 27
- 30) 團 名保紀、前出紀要, 1993, p.50 e seg.
同筆者、皇帝ハインリッヒ七世の墓とフィレンツェ洗礼堂のティーノ作品：〈平和〉の観点から in “平和と和合をめぐる芸術とデザイン”（平成 14 年度広島市立大学特定研究費国際学術研究費 A、第三回ハノーヴァー専科大学他との共同研究報告書），2003, pp.81-82
- 31) N. Dan, op. cit., pp.12, 20, 74 n.24
團 名保紀、前出紀要 1993, pp.35, 38
同筆者、前出紀要 1994, p.28
- 32) H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1979, pp.88-92
- 33) Ch de Tolnay, art. cit., p.39
P. Joannides, op. cit., p.366
- 34) L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, figg.1, 17, 20
- 35) G. Lucarelli, *Castruccio Castracani degli Antelminelli*, Lucca 1981, pp.13, 16
- 36) ベルナルド・ダッディ作「聖母子と聖人達、磔刑、三人の生者と三人の死者の邂逅」（1340 年頃）（フィレンツェ、アッカデミア美術館蔵）：*Cataloghi della Galleria dell' Accademia di Firenze Dipinti volume primo Dal Duecento a Giovanni da Milano* (a cura di Miklós Boskovits e Angelo Tartuferi), Firenze-Milano 2003, pp.68-72
ヤコボ・デル・カセンティーノ作「キリスト降臨、磔刑、三人の生者と三人の死者の邂逅」（1350 年頃）（ゲッティンゲン大学絵画コレクション）：*A critical and historical Corpus of Florentine painting by Richard Offner with klara Steinweg continued under the direction of Miklós Boskovits and Mina Gregori, The Fourteenth Century Section III volume II*, Firenze 1987, pp.452-455
- 37) ミラード・ミース、op. cit., pp.119, 217, 318 n.77, 図 52 U. Schlegel, art. cit., p.25 n.48
E. Hertlein, op. cit., pp.54-56
P. Joannides, op. cit., pp.358-359
- 38) フィレンツェのフリーニョ女子寄宿学校のフレスコ画、1419—29 年のビッチ・ディ・ロレンツォ作「悲しみのキリスト」の下方の「立てられた棺内の骸骨全身立像」にはマサッチョの「聖三位一体」の骸骨像の発する言葉と同意のものが伴われている。（Confr. S. Padovani in *La tradizione fiorentina dei Cenacoli a cura di C. Acidini Luchinat, R.C. Proto Pisani*, Firenze 1997, pp.152, 156）
フランスに於る「三人の生者と三人の死者の邂逅」では「ロベール・ド・リールの詩篇」に描かれている挿絵のように死者が直接立ち姿で語りかけるのが通常で、それ故ビッチ・ディ・ロレンツォの骸骨表現にはその影響があると星野は判断、「聖三位一体」も、横臥像ではあるが、フランス的要素が強いとしている。：星野晴紀、マザッチョ作《聖三位一体》の骸骨表現について、平成 18 年度群馬大学大学院教育学研究科美術教育専修修士論文, pp. 17-18
尚 13 世紀のフランスの詩人ボードワン・ド・コンデ（1280 年頃没）とニコラ・ド・マルジヴァルの作とされている「三人の死者と三人の生者」の対話形式の二つの詩、及びその写本画たる「マリ・ド・ブラバンの詩篇」や「ベリー侯の“小時禱書”」等について：小池寿子、死者たちの回廊、平凡社 1994, pp.55-63

- 39) G. Dalli Regoli, art. cit., p.70, n.66
N. Dan, *La tomba di Arrigo VII e le sculture intorno al Cupolone del Brunelleschi*, in “Annuario, Istituto Giapponese di Cultura in Roma” XX, 1984-85, p.24
- 40) G. Dalli Regoli, art. cit., pp.41-71
- 41) Ibid., p.41
- 42) Ibid., p.70, n.66
N. Dan, art. cit., p.24
- 43) N. Dan, *Ricongiderazioni sul periodo pisano di Tino di Camaino*, in “Annuario, Istituto Giapponese di Cultura in Roma” XIX, 1983-84, pp.8-9, 14-22
團 名保紀、ティエーノ・ディ・カマイーノのピサ彫刻と皇帝ハインリッヒ七世、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 27, 1992, pp.69-70
- 44) G. Dalli Regoli, art. cit., p.60 segg.
- 45) Ibid., p.60
- 46) 團 名保紀、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔IX〕14世紀フィレンツェ派祭壇画—中の続編—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 36, 2001, pp.62-63
- 47) 同上, p.60-64 同筆者, 前出紀要 2000, pp.105-106
- 48) 同筆者, 前出紀要 2001, pp.62-63
- 49) B. Young, *A Saint on a holy-water font*, in “The Metropolitan Museum of Art Bulletin” XXIII 1964-65, p.364
團 名保紀、前出紀要 1992, p.71
- 50) 同上, pp.68, 71
- 51) 同筆者、前出紀要 2007, p.53
- 52) 同筆者、前出紀要 1992, p.70
尚、ボルソーは聖三位一体の概念を表す墓芸術が祭壇を伴い表わされる点でマサッチョ作「聖三位一体」への聖ラニエリの墓の影響を見た。(V. 注 59, 同書 II^a ed, 1980, p.62, n17)
- 53) D. Gioseffi, “voce” *perspective* in “Encyclopedia of World Art” XI, New York, Toronto, London, 1966, p.203
團 名保紀、前出紀要 1993, pp.47-48
同筆者、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XIII〕15世紀フィレンツェ絵画—その3—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 40, 2005, pp.64-69
- 54) P. Joannides, op. cit., p.361
ヴァザーリの言: G.Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (ediz. Milanese) Firenze 1906, II, p.291
- 55) N. Dan, *La tomba di Arrigo VII e le sculture intorno al Cupolone del Brunelleschi*, cit., pp.26-27
團 名保紀、前出紀要 2005, pp.67, 69
- 56) P. Joannides op. cit., p.365
J. Spike, op. cit., pp.204-205
佐々木英也、op. cit., p.303
- 57) J.A. Crowe e G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy, Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century*, London 1903-14 vol. IV (1911), p.57
O.H. Giglioli, *Masaccio*, Firenze 1921, pp.13-14

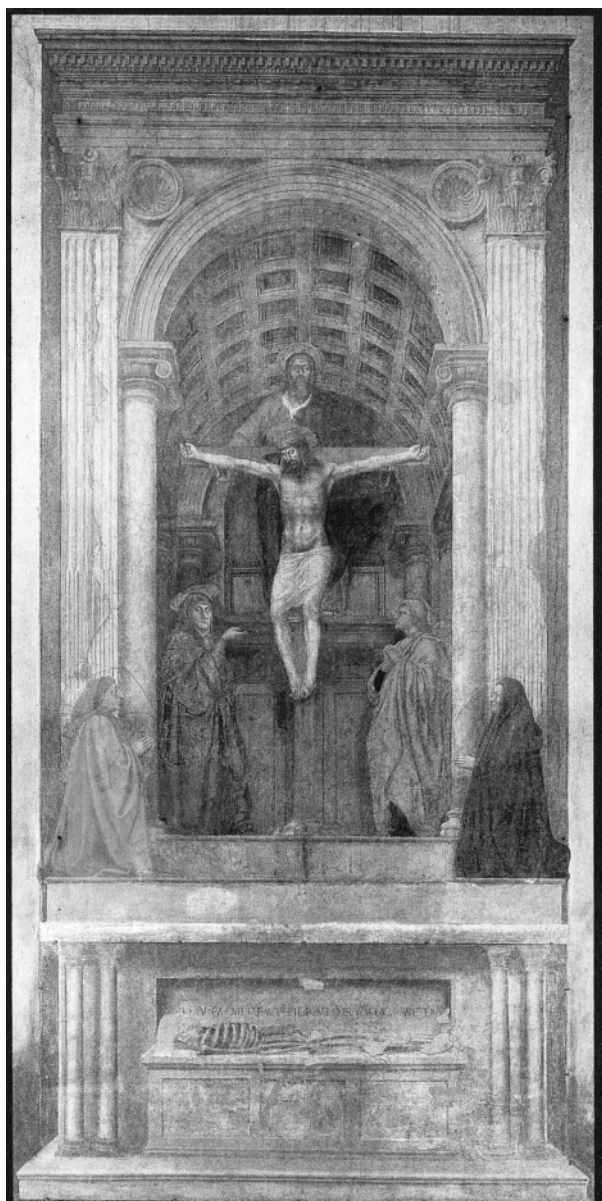
- M. Salmi, *Masaccio*, op. cit., p.193
 Ch. de Tolnay, art. cit., p.40
 U.Procacci, op. cit., p.29
 U. Baldini, *Masaccio*, Milano 2001, p.158
- 58) L. Berti, *Masaccio*, Milano 1964, pp.111, 149-50 n.270, 156
 J.T. Spike, op. cit., p.204
- 59) E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany*, 1sted., London 1960, pp.143-144 (プロカッチの新見解にもとづき共和国の正義の旗手ロレンツォ・レンツィによる発注説を唱えた)
 A. Parronchi, *Masaccio*, Firenze 1966, p.37 (レンツィ家の一員)
 J. Pope-Hennessy, *The potrait in the Renaissance*, New York, 1966, p.35 (ロレンツォ・レンツィ)
 U. Procacci, *Nuove testimonianze su Masaccio*, in “Commentari” 27, 3-4, 1976, pp.223-37, 233-34 (ドメニコ・レンツィ)
 E. Hertlein. op. cit., pp.112-113 (ドメニコ・レンツィ)
 P. Joannides op. cit., pp.356-357 (ドメニコ・レンツィとアレッシオ・ストロツィ)
- 60) R. Goffin, *Masaccio's Trinity*, Cambridge 1998, p.16
 オルネッラ・カザツツァ, op. cit., p.73
- 61) A. Cecchi, *Nuovi contributi sulla committenza fiorentina di Masolino e Masaccio*, in A. Baldinotti, A. Cecchi, V. Farinella, *Masaccio e Masolino Il gioco delle parti*, Milano 2002, pp.44-57
- 62) Ibid., pp.48, 57
- 63) P. Joannides, op. cit., p.357
 A. Cecchi, op. cit., p.48
- 64) U. Schlegel, art. cit., pp.28-30
 F. Quinterio, *Ragguagli documentari* in F. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, *Brunelleschiani*, Roma 1979, pp.255-6
 P. Joannides, op. cit., p.358
 M. Bulgarelli, *La cappella Cardini a Pescia* in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte*, Milano 1996, pp.13-103
- 65) G. Salvagnini, *Guida di Pescia*, Firenze 1984, p.19
- 66) Ibid., p.19
- 67) Ibid., p.19
 U. Schlegel, art. cit., p.29
- 68) G. Salvagnini, op. cit., p.19
- 69) F. Guinterio, op. cit., p.256
 M. Bulgarelli, op. cit., p.52
- 70) U. Schlegel, art. cit., p.29
- 71) G. Salvagnini, op. cit., p.16
- 72) N. Dan, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento* cit., pp.21-23
 團 名保紀、前出紀要 1993, p.37
 同筆者、皇帝ハインリッヒ七世の墓とフィレンツェ洗礼堂のティーノ作品：〈平和〉の観点から cit., pp.77-78

- 73) G. Salvagnini, op. cit., p.18
- 74) N. Dan, *Riconsiderazioni sul periodo pisano di Tino di Camaino* cit., pp.31-34
- 75) A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1923, VIII-I, p.369
F. Borsi, *Le Vite* in F. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, *Brunelleschiani* cit., p.31
F. Quinterio, *Ragguagli documentari* cit., p.256
- 76) N. Dan, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento* cit., pp.12, 20, 74 n.24
- 77) C. Gardner von Teuffel, *Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi : die Erfindung der Renaissance*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte” 45, 1982, p.16e segg. (「四角い絵」は基段、角柱、まぐさ、フリーズ、コーニスで囲まれていた。)
H. Van Os, *Sienese Altarpieces 1215-1460*, II, Groningen 1990, p.59
- 78) M. Salmi, op. cit., p.193
U. Schlegel, art. cit., p.20
オルネッラ・カザツツァ、op. cit., p.73
佐々木英也、op. cit., p.278

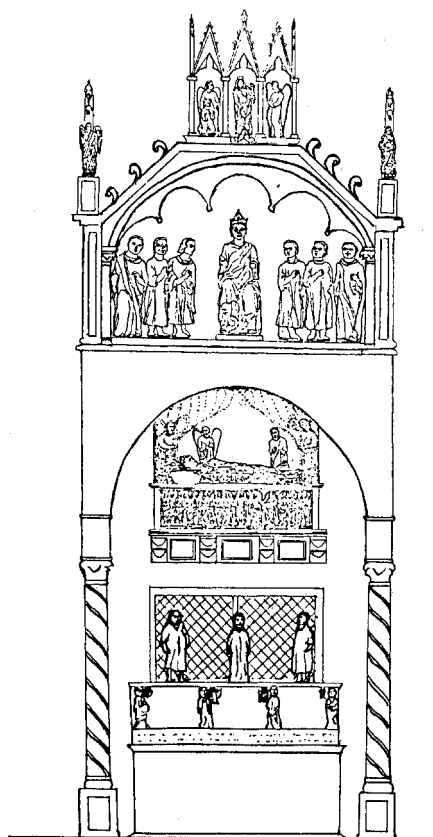
〔図版〕

- 1) マサッチョ、聖三位一体、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会（オルネラ・カザツツァ、マザッチョ、東京書籍，p.71）
- 2) ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓再構築図（團、1983年）
- 3) ティエーノ、ハインリッヒ帝の石棺及び横臥像（ブロージ）
- 4) ティエーノ、ハインリッヒ七世の廷臣達（アリナーリ）
- 5) ティエーノ、フランチェスコ・デッラ・ファジョーラ（破片）、個人蔵
- 6) ティエーノ、聖バルトロメオ（破片）、ピサ、聖マッテオ美術館
- 7) スリューター派、聖三位一体、ディジョン近郊ジャンリ、教会（K. Morand, Claus Sluter, London 1991, p.328, Fig.58）
- 8) ルーアン大聖堂北翼廊門上「聖三位一体」（P. Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes 1959, Planche CL, N.319）
- 9) ロレンツォ・ディ・ニコロ、聖三位一体、グリーンヴィル、ボブジョーンズ大学（U. Schlegel, *Observation on Masaccio's Trinity fresco in Santa Maria Novella*, in “The Art Bulletin” XLV. 1963, fig.8）
- 10) ティエーノ、石板、個人蔵
- 11) タルラーティ僧正の墓、アレツツォ大聖堂（アリナーリ）
- 12) ピエロ・デッラ・フランチェスカ、プレーラ祭壇画（M. Bussagli, *Piero della Francesca*, Firenze 1996, p.59）
- 13) ポナンノ・ピサーノ、ピサ大聖堂ブロンズ門の「磔刑」（P. Thoby op. cit., Planche LXXXI, N.187）
- 14) マサッチョ、ピサ祭壇画「磔刑」パネル、ナポリ、カポディモンテ美術館（オルネラ・カザツツァ、op. cit., p.62）
- 15) ドナテッロ、十字架像、フィレンツェ、サンタクローチェ教会（H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1979, Plate 3）
- 16) プルネッレスキ、十字架像、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会（E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976, fig.25）
- 17) ティエーノ、オルソの墓、フィレンツェ大聖堂（アリナーリ）

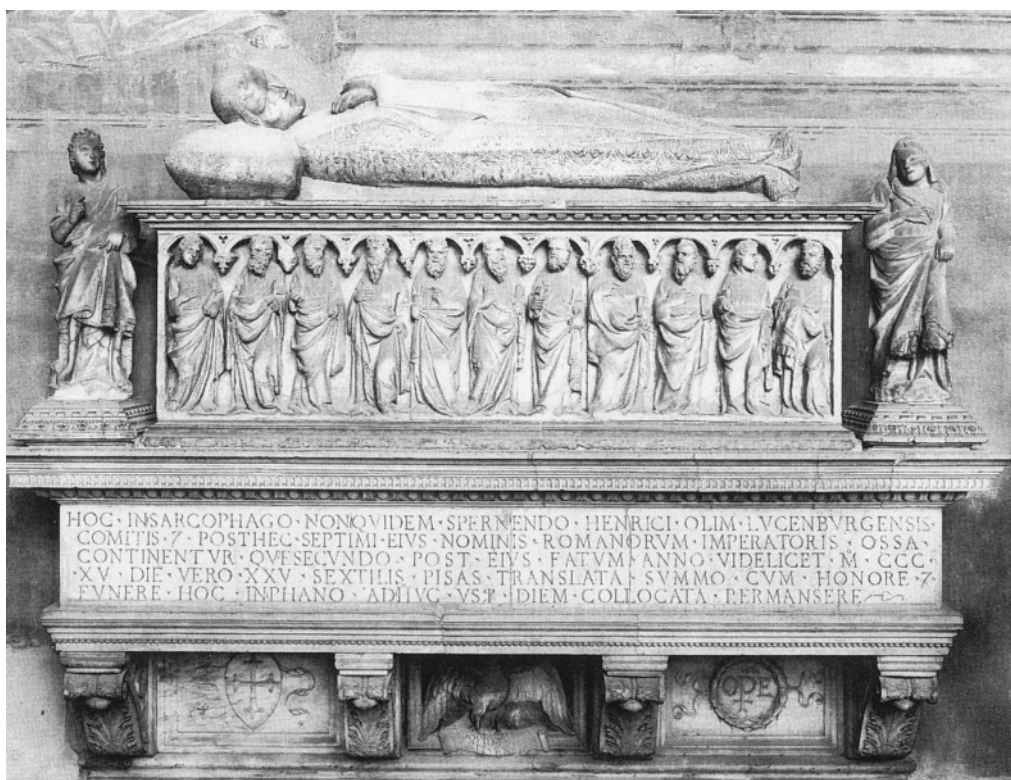
- 18) ティーノ、「原罪」、オルソの墓持ち送り側面
- 19) ドナテッロ、グエルフ党タベルナコロとトゥールーズの聖ルイ、フィレンツェ、オルサンミケーレ (H.W. Janson, op. cit., Plate20)
- 20) ドナテッロ、コッシャの墓、フィレンツェ洗礼堂 (H.W. Janson, op cit., Plate 26)
- 21) ドナテッロ、リナルド・ブランカッチの墓、ナポリ、サンタンジェロ・ア・ニーロ教会 (E. Hertlein, Masaccios Trinität, Firenze 1979, Abb.16)
- 22) ドナテッロ、トゥールーズの聖ルイ、フィレンツェ、サンタクローチェ教会美術館 (H.W. Janson, op. cit., Plate 22c)
- 23) ブッフアルマッコ、死の勝利 (部分)、ピサ、カンポサント (L. Bellosi, Buffalmacco e il Trionfo della morte, Torino 1974, Fig.20)
- 24) ベルナルド・ダッディ、サンパン克蘭ツィオ教会よりの二連画、フィレンツェ、アカデミア美術館 (Cataloghi della Galleria dell' Accademia di Firenze Dipinti volume primo dal Duecento a Giovanni da Milano, Firenze Milano 2003, p.69)
- 25) ジョヴァンニ・デル・ピオンド、無原罪のお宿りの聖母、ヴァチカン絵画館 (E. Hertlein, op. cit., Abb.30)
- 26) ミニアテュール “ヴァッケッタ・ピサーナ”、ピサ、聖マッテオ美術館
- 27) チマブーエ原図モザイク “審判のキリスト”、ピサ大聖堂中央アプス (ボネキ)
- 28) ティーノ、聖ラニエリの墓、ピサ、大聖堂付属美術館 (アンダーソン)
- 29) マサッチョ、聖三位一体の構図分析
- 30) ナルド・ディ・チョーネ、聖三位一体、フィレンツェ、アカデミア美術館 (Cataloghi della Galleria……cit., p. 183)
- 31) アンドレア・オルカンニヤ、ストロツィ祭壇画、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会 (ブロージ)
- 32) プルネッレスキ作洗礼堂前広場図再構築案 (團 2003 年)
- 33) ブッジャーノ、カルディーニ礼拝堂、ペッシャ、サンフランチェスコ教会 (E. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, Brunelleschiani, Roma 1979, Tav.106)
- 34) ブッジャーノ、カルディーニ礼拝堂内の墓のフタ周辺 (M. Bulgarelli, M. Ceriana, All' ombra delle volte, Milano 1996, p.42)
- 35) ブッジャーノ、カルディーニ礼拝堂床面上の「アダムの頭骸」 (E. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, cit., Tav.118)



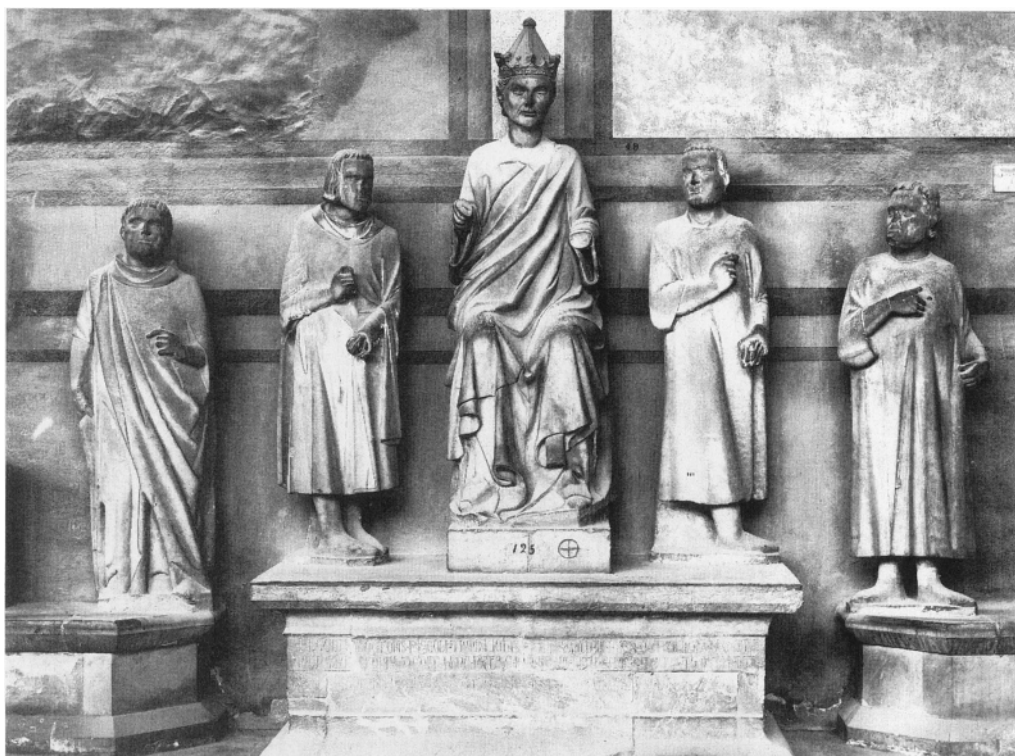
1



2



3



4



5



6



7



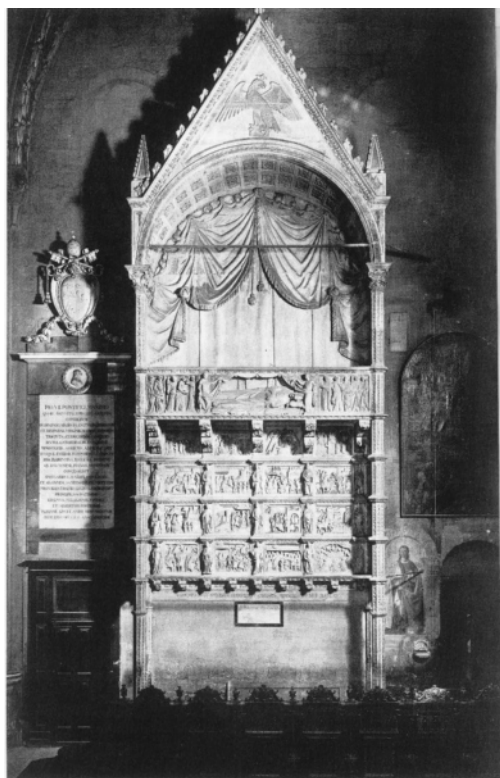
8



9

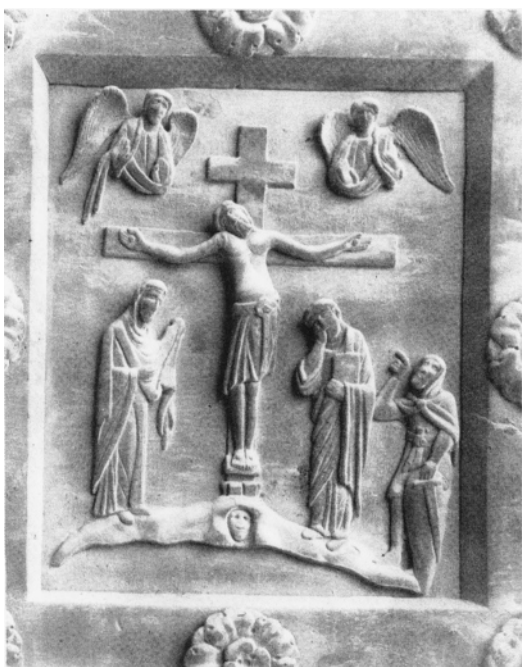


10

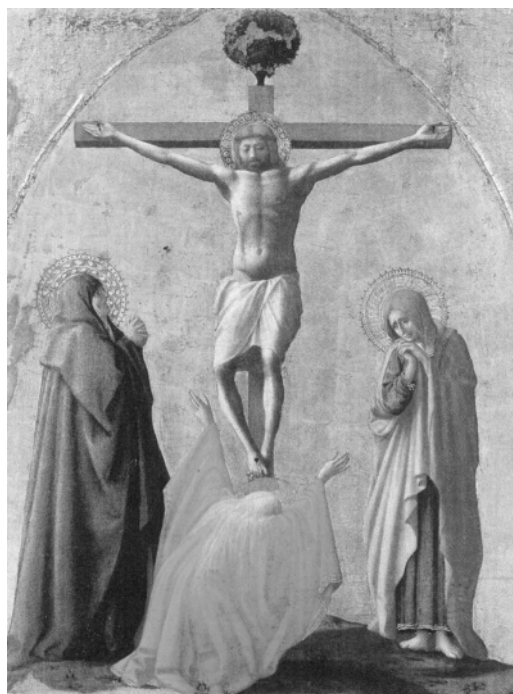


12

11



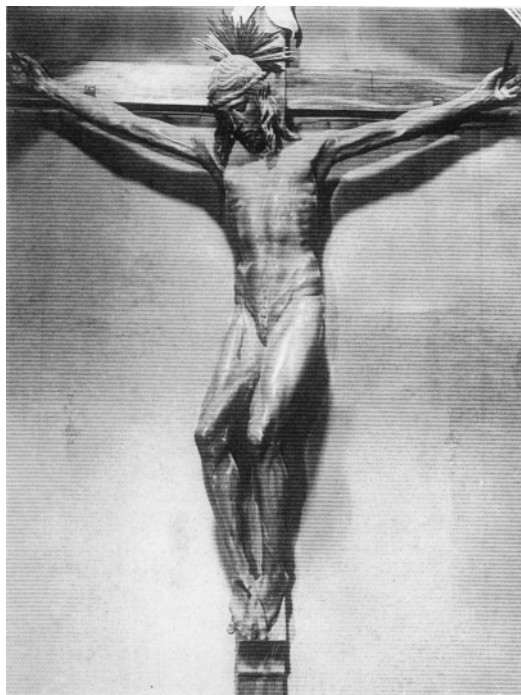
13



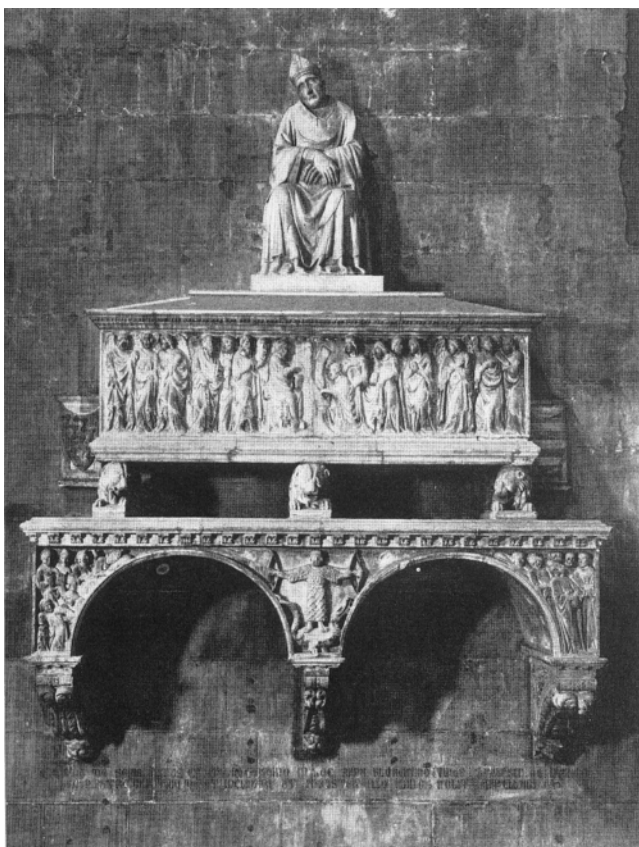
14



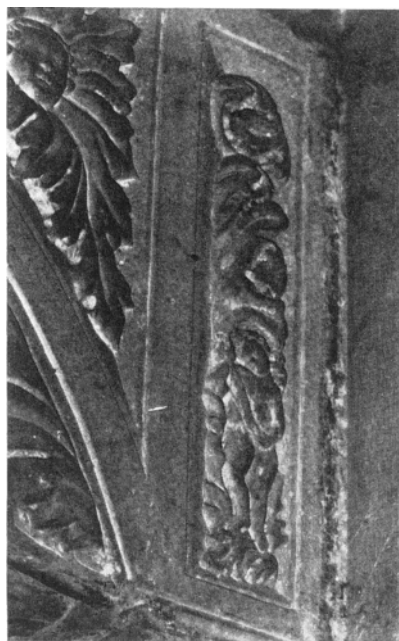
15



16



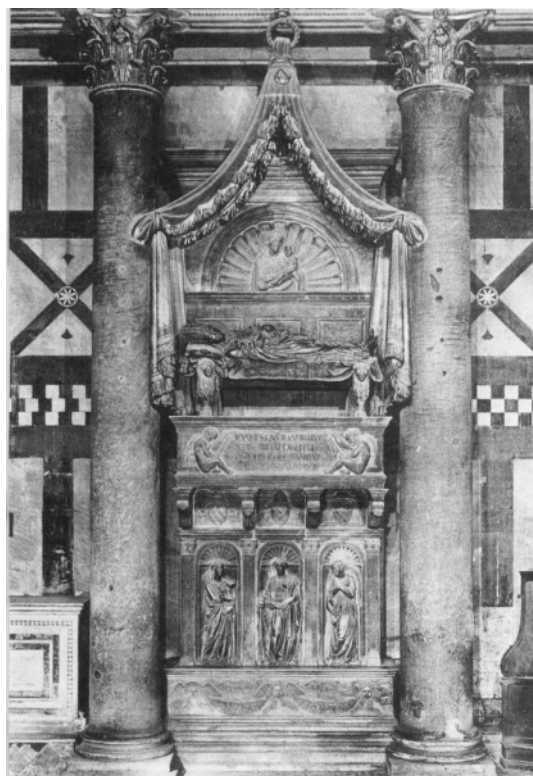
17



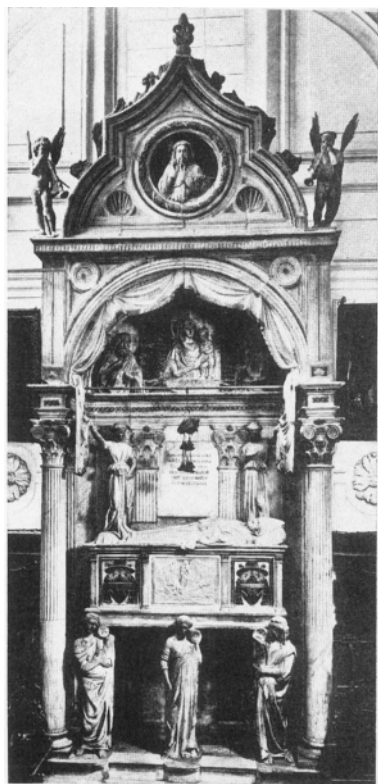
18



19



20



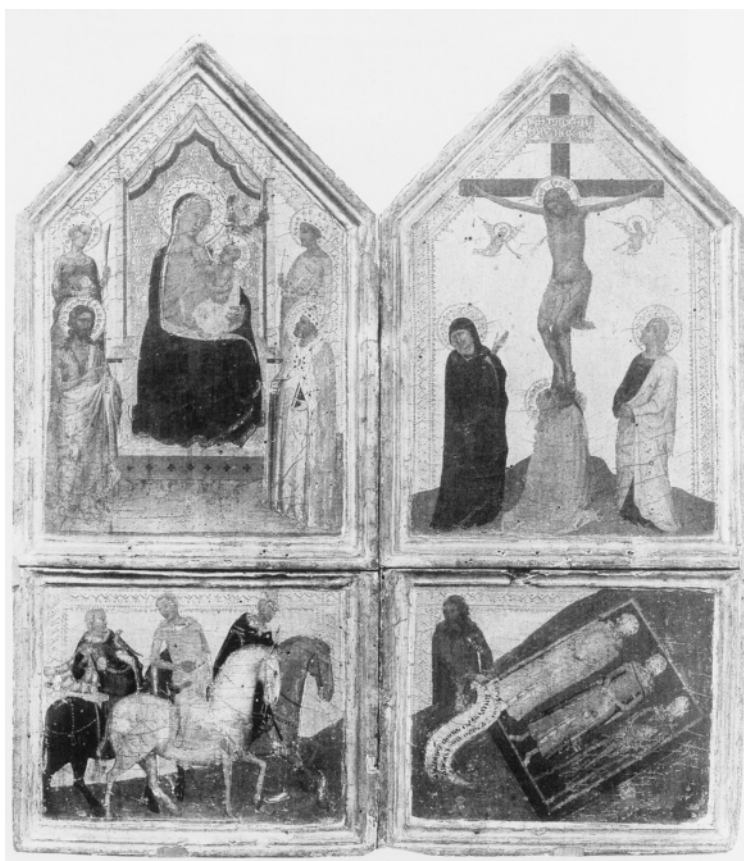
21



22



23



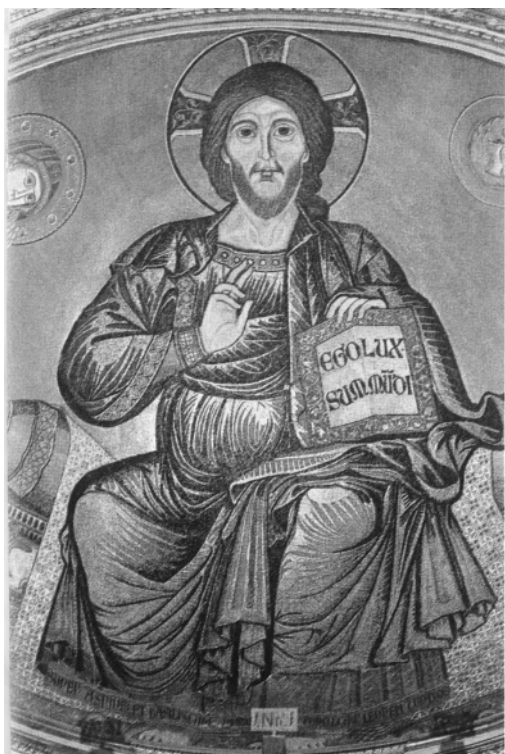
24



25



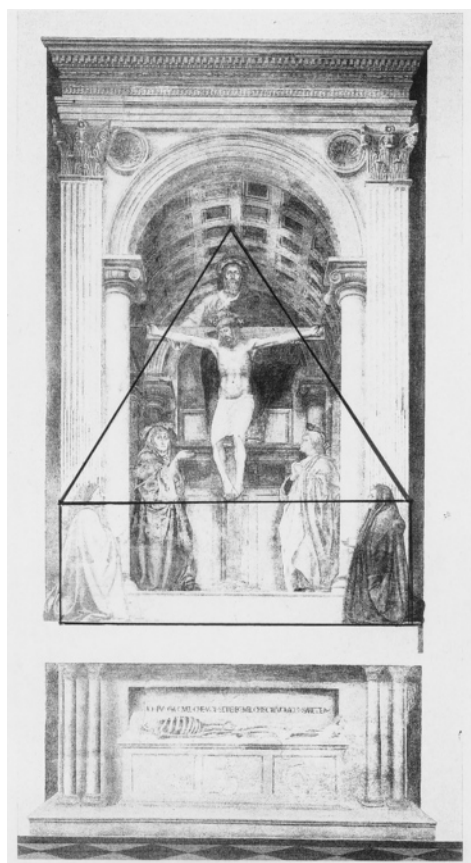
26



27



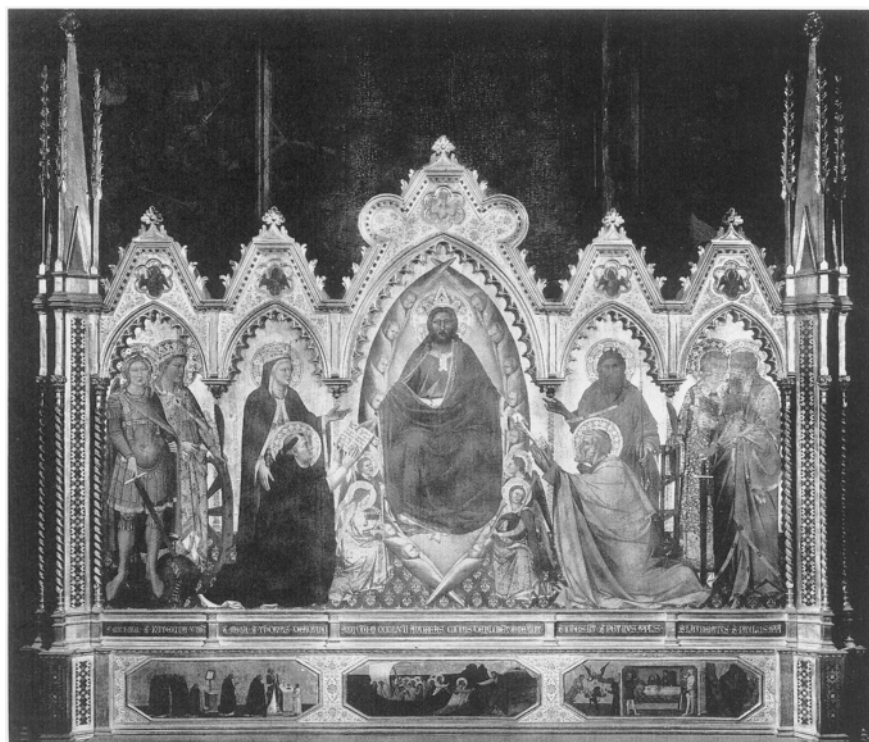
28



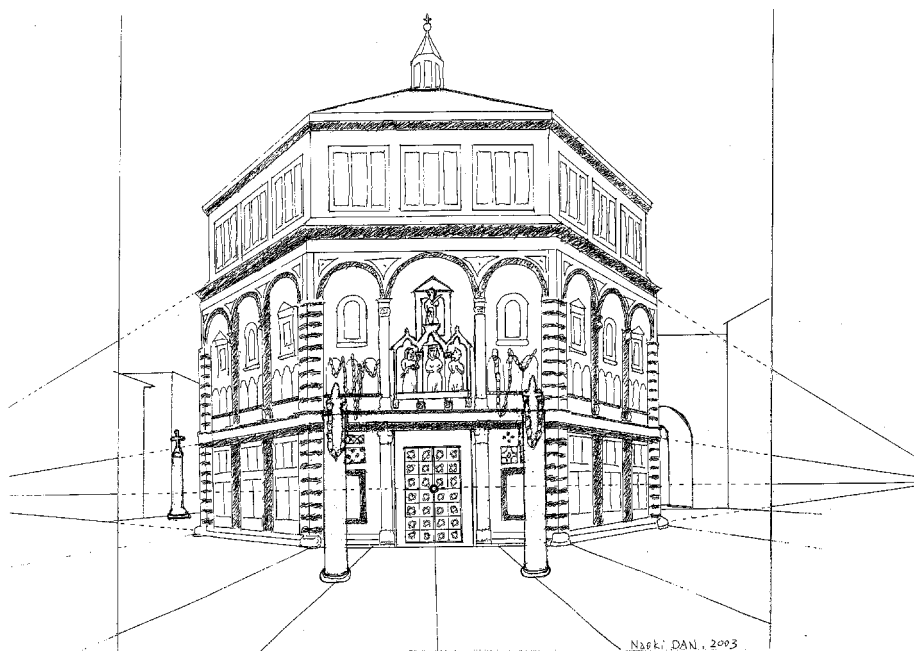
29



30



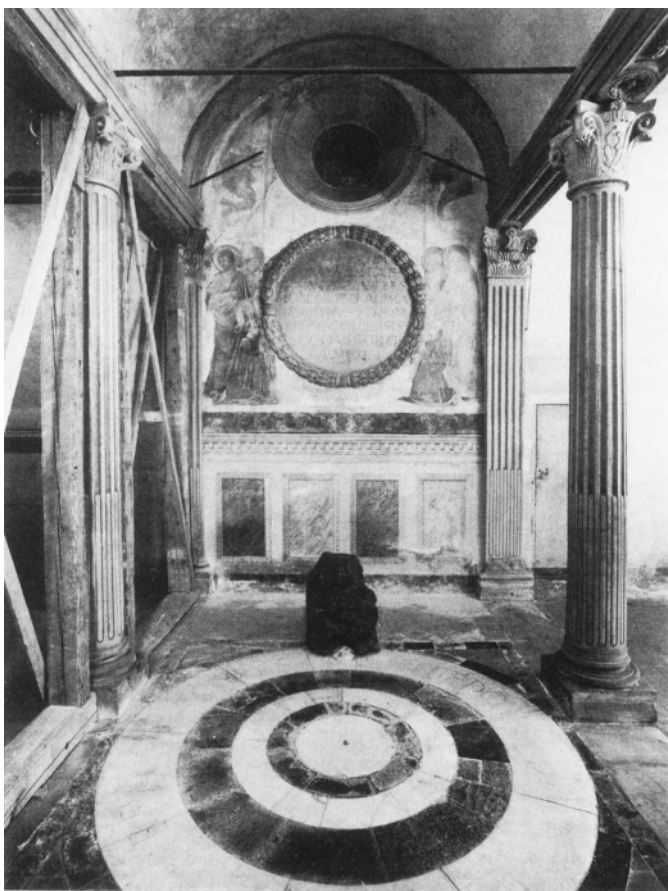
31



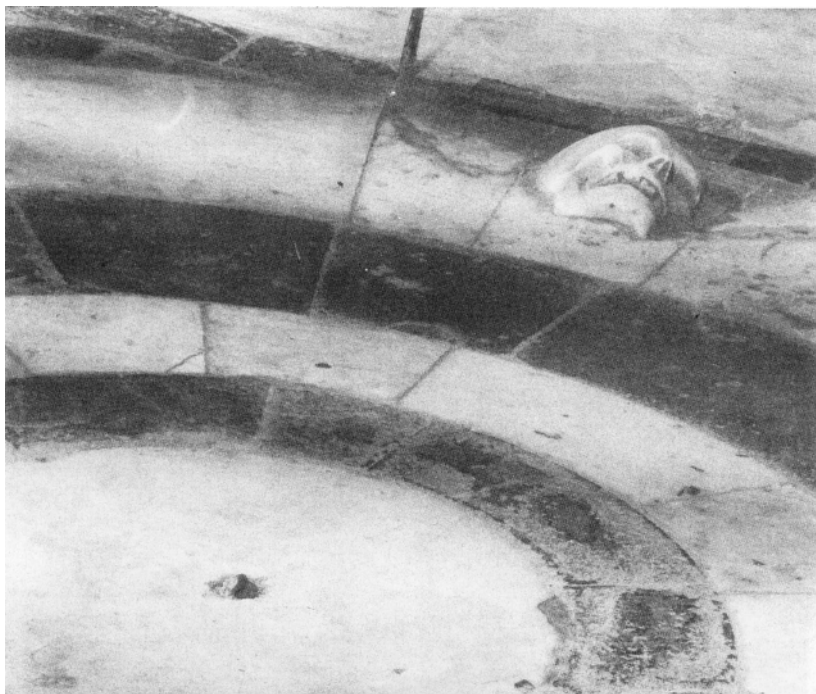
32



33



34



35